

ALAIC 2012

GT11 Comunicación y Estudios Socioculturales

Aprea, Gustavo, Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina,
graprea@gmail.com

Kirchheimer, Mónica, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina,
monicak@sociales.uba.ar

La ficción televisiva lucha por un espacio en la pantalla argentina

Resumen

El trabajo que presentamos tiene su origen en la participación de los autores en el Observatorio de Ficción Iberoamericana (OBITEL), en el que se realiza un seguimiento de la ficción televisiva en la región. Es a partir de la retoma de trabajos realizados en el marco de OBITEL que proponemos en este trabajo una lectura de la ficción argentina de los últimos cinco años.

En este período, encontramos posiciones variadas de cada uno de los canales de televisión abierta Argentina, pasando de la apuesta a nuevas estéticas a la importación de ficción extranjera. De la misma manera registramos políticas diferentes en las distintas productoras de ficción que funcionan en nuestro ámbito.

.En relación con la producción nacional pueden identificarse diferentes estrategias de expansión, desarrollo y supervivencia frente a una competencia fuerte de espacios no ficcionales que se imponen de la mano de *realities*. Así, veremos que la ficción Argentina, como conjunto, pasó de la inclusión de espacios más vanguardistas a una estrategia conservadora en los años con amenaza de crisis con el objetivo de mantener su carácter industrial. Recientemente incorporó nuevas temáticas relacionadas con la agenda periodística –a partir de la temporada actual en la que se puso en funcionamiento la nueva ley de servicios audiovisuales– que permite una mayor cobertura de horas de programación para los programas de ficción,

Se puede determinar el interés por el período analizado ya que abarca tanto la salida de la crisis económica al primer año de producción de ficción local con financiamiento estatal (INCAA) como productoras privadas que exhiben sus programas más allá del ámbito de la televisión pública.

Metodológicamente trabajamos a través de la revisión crítica del conjunto de la producción nacional y su cotejo con los niveles de audiencia que se producen en la ficción televisiva en el marco de la programación. Al mismo tiempo podemos cotejar esta información con datos similares de algunos de los países productores de ficción televisiva en portugués y castellano.

Sobre la base de la comparación de los datos obtenidos definiremos tendencias dominantes y trayectorias que permitan presentar un panorama general de nuestra producción de ficción audiovisual en un momento de transición en el que parecen transformarse los estilos de programa preexistentes y perfilarse nuevas modalidades para el abordaje de la ficción.

Ponencia

El Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL)¹ realiza un seguimiento de la producción y recepción de las ficciones televisivas de los países iberoamericanos. El actual equipo de OBITEL Argentina participa del proyecto desde 2008. El período en que se desarrolla la investigación de nuestro grupo coincide con un momento de importantes transformaciones dentro del campo de la ficción televisiva argentina.

Desde mediados de la primera década del siglo XXI se produce un proceso de reacomodamiento de la ficción televisiva local. Comienza con un momento de crecimiento de las propuestas ficcionales como producto de la superación de la crisis económica de 2001, la reactivación del mercado publicitario como consecuencia del

¹El Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva funciona desde 2005. Su objetivo es estimular la cooperación de especialistas y el intercambio de conocimiento para fomentar el desarrollo de la investigación sobre la producción, circulación de programas y estudios de la recepción en el espacio audiovisual iberoamericano con vistas a la promoción de la programación regional. Hasta el momento participan grupos de investigación de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, EEUU (programación latina), México, Portugal, Uruguay y Venezuela. Los coordinadores generales del Observatorio son María Inmacolata Vasallo de Lopes (Universidad de San Pablo) y Guillermo Orozco Gómez (Universidad de Guadalajara). OBITEL edita desde 2007 un anuario en el que se plantea el estudio comparado de la producción y recepción de los programas televisivos de ficción. Los datos sobre los que se basa este trabajo figuran en los anuarios correspondientes.

aumento del consumo y la apertura a nuevas formas de producción como coproducciones internacionales con vistas a la exportación o la posibilidad de apertura a nuevas vías de exhibición a través de Internet o la telefonía celular. Continúa con un período de retracción relacionado con la crisis internacional en el que las expectativas económicas negativas y la discusión en torno a la Ley de Servicios Audiovisuales² generan una disminución en la producción y un abandono de los aspectos más innovadores de la programación. Finalmente en 2011 comienza la implementación de los aspectos Ley de Servicios Audiovisuales relacionados con la obligatoriedad de exhibir un porcentaje de producción local y la aparición del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales como financiador de una parte de la misma. La aplicación de la ley produjo un crecimiento cuantitativo de los estrenos de ficción producida en Argentina y una nueva forma de diversificación de la producción.

Los movimientos de expansión y retracción de las ficciones producidas para la TV se enmarcan en un contexto en que este tipo de narraciones no constituye el eje alrededor del cual se organiza la programación. Este lugar está ocupado por variantes del campo del entretenimiento, en especial los *reality show* que, como veremos más adelante, tienen los niveles de audiencia más alto y organizan el conjunto, el grueso de la grilla televisiva. Al mismo tiempo se sostiene dentro del período otro factor que se constituye como una barrera para la expansión de la ficción local: la constante caída de la audiencia de la televisión abierta que hasta el momento aparece como casi la única productora de ficciones televisivas.

Si se pretende, como es nuestra intención, vislumbrar las posibilidades que tiene la ficción televisiva de mantenerse y expandirse en el marco de la nueva legislación resulta necesario considerar la situación actual desde la que se parte.

Algunos datos sobre el contexto de la producción televisiva

En la República Argentina existen cinco cadenas de televisión abierta, todas ellas con sede en la ciudad de Buenos Aires, con capacidad de estrenar y producir

² La Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual fue sancionada el 10 de octubre de 2009 para reemplazar a la ley dictada por la dictadura de Videla en 1980. Su aprobación se produjo en el marco de un intenso debate público y la oposición cerrada encabezada por algunas de las grandes empresas mediáticas – especialmente el grupo Clarín - que fueron favorecidos por la legislación anterior y se consideraron perjudicados por la nueva. En el contexto de esta disputa dichos grupos iniciaron acciones judiciales que demoraron la aplicación diversos aspectos de la Ley 26.522.

ficciones televisivas.³ Desde 1990 cuatro de ellas son de gestión privada y una pública. Tres cubren el mayor espectro dentro del país (Televisión Pública, El Trece, Telefé) y otras dos (América 2 y Canal 9) tienen una difusión mucho menor a través de la televisión abierta aunque pueden ser vistas por cable en todo el país. Las dos señales que encabezan la audiencia son durante todo el período El Trece y Telefé. Ambas son de gestión privada y pertenecen a grupos multimedia. La Televisión Pública, es la que cuenta con mayor cobertura territorial (295 repetidoras que llegan al 99,5% del país) pero está muy alejada de las niveles de audiencia principales cadenas privadas, al menos en los grandes centros urbanos.

La Televisión Pública forma parte de Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado, una empresa pública que administra los medios de comunicación de propiedad estatal. América 2 pertenece al grupo América Medios propietario de varios medios gráficos y audiovisuales en el interior del país. Canal 9 está integrado al grupo mexicano Albavisión. Telefé es propiedad de Telefónica de Argentina, subsidiaria de la empresa española del mismo nombre. El Trece está bajo la explotación de la empresa Artear integrada en el conglomerado conocido como grupo Clarín. Desde el punto de vista legal ninguna de las cadenas produce programas de ficción, aunque las dos de mayor audiencia (El Trece y Telefé) tienen productoras asociadas (Pol-ka y Telefé Contenidos) que ocupan un lugar privilegiado dentro de su programación.

Más allá de estos dos ejemplos durante el período 2008 – 2011 desarrollaron su labor productoras independientes como Underground contenidos, Cris Morena Group, ONTV Llorente y Villarroel contenidos, RGB Entertainment, Rosstoc que asociadas a los canales o a productores extranjeros como Dorimedia, Endemol, Televisa, o Nickelodeon generaron programas y buscaron la especialización dentro de un tipo de producción.

Dentro de este panorama cada una de las cadenas va organizando su oferta y encarando la producción alrededor de diferentes ejes. El Trece arma su programación en torno a su gran éxito desde 2006 *Showmatch*⁴ y en 2011 por

³ Durante el período que analizamos las cadenas de televisión por cable solo estrenaron tres producciones argentinas. HBO Olé y Pol-ka coprodujeron dos temporadas de la serie *Epitafios* (2009 – 2010) que se estrenaron en cable y luego se exhibieron por televisión abierta. Cosmopolitan presentó en 2008 *Toilette*, producida por Pramer y Promofilm.

⁴ *Showmatch* (Ideas del Sur,) producido y conducido por Marcelo Tinelli, lidera las audiencias en el campo del entretenimiento desde 1989. A lo largo de los años adoptó diversos formatos en los que

primera vez en 19 años alcanza el promedio de *rating* más alto en todo el año. La ficción televisiva ocupa el lugar de principal complemento del suceso ineludible. Por esta razón el número de estrenos es acotado, mayoritariamente de producción nacional y propia (Pol-ka). Su programación ficcional se orienta principalmente atendiendo a las expectativas del público nacional. Telefé que lideró la audiencia hasta 2011 con una grilla de tipo generalista presenta una propuesta más variada. En el *prime time*⁵ apela a la ficción propia –en general coproducida con empresas locales– y en los horarios de la tarde presenta estrenos de productoras nacionales independientes, de coproducciones o de otros países. Dentro de este panorama Telefé opta por posturas conservadoras o novedosas en función de su lucha por mantenerse en el tope de la audiencia. Canal 9 hasta 2011 presenta una elevada cantidad de programas de ficción pero de origen latinoamericano y ninguno nacional. Por su parte América 2 tiene una política irregular en torno a la exhibición de ficciones ya que el eje de su propuesta pasa por la información. Durante el período 2008 – 2011 exhibe ficciones de productoras independientes argentinas que habitualmente plantean innovaciones en formatos y temas. Finalmente la Televisión Pública va consolidando a través de los años la presencia de ficciones nacionales de productoras independientes –siempre en *prime time*– que aparecen como propuestas innovadoras y las mantiene más allá de no alcanzar niveles muy altos de audiencia.

A partir de la puesta en marcha durante 2011 del proyecto *Ficciones para todos* y como producto de un concurso federal el INCAA propicia la realización de 10 ficciones en HD de las que se exhiben 8 por América 2 y Canal 9 de Buenos Aires.⁶ Este proyecto amplía el número de productoras de ficción. Algunas de las empresas participantes ya la producían regularmente (LC Acción, Illusion Studios y ONTV)

tiene como línea de continuidad la utilización de un sentido del humor reconocible con claridad. Desde que ingresó a El Trece triunfa con las variantes *Bailando*, *Cantando o Patinado por un sueño*.

⁵ Es necesario señalar que con el correr de los años y el predominio de Showmatch el horario del prime time de la televisión abierta argentina se ha corrido hacia lo que en otros países es conocido como *late night*. Actualmente el horario de mayor encendido se establece entre las 22 y las 23 hs. llegando hasta las 24 hs. Así, muchas de las ficciones están corridas hacia el horario de las 20 y 21, y otras en las señales de la competencia terminan programándose hasta las 24 hs.

⁶ Durante la segunda mitad de 2011 se estrenaron así: *Vindica* (Promofilm / América 2), *La primera vez* (Illusion Studios/América 2), *El pacto* (Cooperativa Tostaki /América 2), *Proyecto Aluvión*, *Todo lo que usted quiso saber sobre el peronismo y no se animó a preguntar* (MC Producciones / Canal 9), *Maltratadas* (T y C / América 2), *TV X la inclusión* (ONTV Contenidos/ Canal 9), *Los sónicos* (GP Media / Canal 9), *Decisiones de vida* (LC Acción / Canal 9). Telefé pospuso el estreno de *El donante* (Eyeworks Cuatro Cabezas) para 2012 y *Adictos* coproducido por LC Acción y Canal 10 de Mar del Plata no llegó a una audiencia nacional.

mientras que otras se reincorporan a este tipo de programación (Promofilm), llegan de otras áreas (GP Media y T y C) o participan por primera vez dentro del ámbito televisivo como MC Producciones y la Cooperativa Tostaki⁷. A los ganadores del concurso *Ficciones para todos* deben agregarse los programas producidos a través del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos de la TV Digital (BACUA) y estrenados por la Televisión pública: *Tiempo de pensar* (con la participación de a+A Group de Andrea del Boca) y *El paraíso* (INCAA y BACUA 2011).

Un panorama general sobre la producción puede describir algunos rasgos que caracterizan la ficción televisiva argentina contemporánea. A diferencia de los dos mayores países productores del ámbito iberoamericano (Brasil y México) el grueso de los programas de ficción no está realizado desde las grandes cadenas de exhibición (Globo, Televisa o TV Azteca). Las productoras son independientes o actúan de manera autónoma en relación con los canales. Este tipo de organización hace que estas empresas asuman los riesgos de la producción pero, a su vez, facilita las coproducciones y permite la venta independiente de los programas a diversos mercados. En el plano estético muchas veces esta independencia otorga una mayor capacidad de renovación formal o temática. Es justamente esta capacidad de innovación la que permite la venta internacional de programas o formatos argentinos de ficción, ya que desde un punto de vista de la escala de producción los programas locales están en inferioridad de condiciones con respecto a los de los grandes países productores.⁸

Otro factor que afecta la escala de la producción de ficciones narrativas argentinas es el lugar que este tipo de programa ocupa dentro del contexto televisivo. Si bien la ficción en su conjunto durante el período 2008 – 2011 ocupa entre un 25 y un 35 % de la cantidad de horas en pantalla, este hecho no implica por sí mismo que se constituya en el elemento central en la programación. Por el contrario los *reality shows* son el eje alrededor de los que las cadenas más exitosas –aunque no solo

⁷ En este punto vale la pena aclarar que el concurso organizado por el INCAA y ejecutado por el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA) convocó a productoras con experiencia previa.

⁸ Programas como *Lalola* (Underground y Dorimedia, 2007 - 2008) alcanzó un éxito comparado con el del gran suceso colombiano *Yo soy Bety la fea* (RCN, 1999 - 2000). Los programas para un público infante juvenil de Cris Morena Group se venden enlatados o como formato a Europa, Asia y Latinoamérica.

ellas— organizan su grilla.⁹ La importancia de la *reality TV* no es un rasgo exclusivo de Argentina. El valor que adquiere este tipo de programa dentro del sistema de la televisión abierta lleva a que autores como Eliseo Verón (en Scolari y Bertetti, 2008) definan una etapa del desarrollo de este medio en la que la institución televisiva tiende a mostrarse como un espejo de la audiencia. Junto con este nuevo modo de entender la televisión generalista se observa una caída lenta pero constante en los niveles de encendido de la programación que se emite en forma abierta. El descenso se advierte sobre todo entre los niveles socioeconómicos más favorecidos y los jóvenes, quienes desertan en favor de otros consumos como el cable o Internet.

En este contexto, la ficción argentina apela a diferentes estrategias para mantenerse. En algunos casos procura sostener su lugar apelando a: la utilización de las nuevas tecnologías¹⁰; un trabajo con formas paródicas que se incluyen dentro de la tendencia general de la TV argentina de hablar constantemente de sí misma¹¹; y el tratamiento de temas o enfoques disruptivos.¹² En otros, se apela a una postura conservadora exacerbando los rasgos de la matriz melodramática o apelando a las reposiciones en horarios centrales.¹³ De esta manera la ficción busca su lugar dentro de un ámbito televisivo que en las últimas décadas asume algunos de sus rasgos en otras áreas de la programación como los noticieros y el entretenimiento. En este sentido suele hablarse de una narrativización y búsqueda de patetismo de la información televisiva y verificarse la generación permanente de conflictos dramáticos, la exageración de rasgos y personajes y toda una propuesta de “control de la espontaneidad” en el marco de la *reality TV*.

⁹ Esta información puede constarse a través de varios datos. Durante el período estudiado dos *reality game shows* son la principal apuesta de las cadenas líderes: *Showmatch* en El Trece y las distintas ediciones de *Gran Hermano* en Telefé. Estos programas no solo ocupan el centro del *prime time* sino que además generan una programación satélite que se desarrolla a distintos horarios e incluye aun programas de otras cadenas. Por otra parte la presencia estelar de los *reality* atrasa el horario del *prime time*, le confiere un perfil menos familiar ya que las temáticas relacionadas con la exhibición de la sexualidad son un componente principal de estos programas.

¹⁰ Como *Amanda O* (Dorimedia, 2008) en relación con la telefonía celular y *Dirigime* (Container Group y Terra, 2008), propuesta de narración “interactiva” con su versión en Internet.

¹¹ Por ejemplo *Los exitosos Pell\$* (Endemol y Underground, 2008 - 2009) y *Todos contra Juan 1 y 2* (Rosstoc y Farfan 2008 y 2010).

¹² Los intentos incluyen el abordaje de temáticas ligadas a la actualidad mediática como la trata de blancas en *Vidas robadas* (Telefé contenidos, 2008) o la corrupción en el fútbol en *Botineras* (Endemol y Underground 2009 - 2010). También aparecen temas más generales como una visión innovadora de la problemática de género en *Lalola*.

¹³ Entre las propuestas “melodramáticas” se destacan *Valientes* (Pol-ka 2009 - 2010) o *Malparida* (Pol-ka 2010 - 2011). La reposición casi constante de *Casados con hijos* (Telefé contenidos y Sonny, 2005 - 2006) es paradigmática en relación el lugar que ocupan ciertas reposiciones.

Lo que aparece como innovación

En el período estudiado aparecen propuestas que intentan escapar de cierto naturalismo costumbrista habitual en las ficciones nacionales que habían ocupado un lugar destacado durante los años previos¹⁴. Si bien los títulos que llevan adelante estéticas tradicionales no pierden un público fiel, otras propuestas surgen, moviendo el mapa estilístico de la ficción nacional.

Se trata especialmente de retomas de temáticas y ritmos no comunes en la ficción seriada argentina, lo que convierte a *Lalola*, *Los exitosos Pell\$* o *Botineras* en productos a observar. Se trata de ficciones que proponen historias que juegan con los verosímiles tradicionales de la televisión, en las que de lo que se hablaba, de una u otra manera, es de la posibilidad de narrar. En el caso pionero de *Lalola* aparece un relato en *off* que ordena el avance de las acciones, a través de la voz de un personaje secundario y que habla desde un tiempo futuro. Así, construir el “paso a paso” de la historia tiene mayor complejidad desde el relato, en la medida en que la voz *off* propone catáforas constantes. Este procedimiento se complementa con una edición más frenética, que cuenta con escenas breves, montadas mostrando separadores en muchos de los momentos de “edición”. Más allá, en este sentido van *Los exitosos Pell\$*, que tematizan la propia actividad televisiva. Los protagonistas, quienes en la ficción son conductores de noticiero, participan de comerciales inventados o dan información falsa. Más confusos son los límites entre ficción y no ficción en *Botineras*, al menos en el comienzo, ya que en la ficción protagonizada por jugadores de fútbol se entremezclan jugadores profesionales, directores técnicos, chicas de la noche, y todo un mundo de “glamour” sólo comentado en los programas de chimentos.

Así, uno de los movimientos que caracterizan a la ficción innovadora del período surge desde un espacio periférico, absorben la TV a su manera y trabajan el mundo de los medios, en especial la televisión¹⁵. En este sentido, los programas que comentan lo que sucede a otros programas propios de la *metatelevisión* (Carlón,

¹⁴ Entre ellos se pueden nombrar *Gasoleros* (Pol-ka, 1998 - 1999), *Campeones de la vida* (Pol-ka, 1999 - 2001), *Son amores* (Pol-ka 2002 - 2004) o *Los Roldán* (Ideas del sur 2004 -2005).

¹⁵ Dentro de esta corriente se pueden considerar las dos temporadas de *Todos contra Juan*, cuyo protagonista es un ex actor de un tira juvenil que busca alcanzar el éxito en su vida adulta y *Ciega a citas* (Rosstoc y Dorimedia Group, 2009 – 2010) que tiene su origen en un blog y sucede en una redacción periodística.

2006) encuentran en estas ficciones un eco paródico y creativo.¹⁶ Dentro de esta tendencia se perfilan algunos rasgos que exceden la mera referencia y aparecen en otros programas como la ruptura de la linealidad del relato. y el viaje a través del tiempo que permite juego de varias tramas posibles como en las cuatro temporadas de *Casi Ángeles* (Cris Morena Group y RGB Entertainment, 2007 – 2010) o *Un año para recordar* (Underground contenidos, 2011).

A su vez, la redefinición de los límites entre ficción y no ficción que se produce en el conjunto de la programación y se expresa con fuerza en los *realities* hace que en muchos casos las ficciones asuman temáticas y enfoques que exceden a las de los clásicos géneros narrativos de la televisión. Así las telenovelas pueden ser permeables para la aparición de problemas que ocupan un lugar importante de la actualidad mediática como la violencia de género en *Caín & Abel* (ONTV y Telefé contenidos, 2010), el reconocimiento de la diversidad sexual en momentos en que se trata la ley de matrimonio igualitario en *Botineras* o la trata de blancas en *Vidas robadas*. Al mismo tiempo pueden combinarse elementos que tienen que ver con la realidad mediática en el marco de tramas que apelan a fuertes convenciones de género como en *Montecristo* (Telefé contenidos, 2006) o *El elegido* (El Árbol y Telefé contenidos, 2011).

Sintetizando puede señalarse que en los últimos años la televisión argentina presenta un grupo de obras de ficción que comparten una serie de características. Al mismo tiempo que absorben rasgos del conjunto de la programación –redefinición de los límites entre lo ficcional y no ficcional y posición metadiscursiva explícita– introduce innovaciones dentro de la lógica de los géneros con que trabaja como el debilitamiento de la linealidad narrativa y nuevos enfoques para abordar situaciones y personajes. En este sentido puede observarse una conexión con transformaciones similares que se dan en televisiones de diferentes países. Así se comprende el modo en que algunos de estos productos logran una circulación internacional amplia.

Las apuestas conservadoras exitosas

¹⁶ Quizás el juego la metatelevisión en su variante paródica alcanza su cota más crítica y lúcida en *Peter Capusotto y sus videos* (DDD y Televisión Pública, 2006 - 2010)

Las propuestas innovadoras recién descritas tuvieron una recepción bastante buena por parte de la crítica de espectáculos. En algunos casos generaron audiencias fieles y ventas al exterior significativas. Sin embargo no fueron ni las únicas ni las más exitosas de las ficciones televisivas.

Se hacen fuertes en la programación y tienen un éxito importante en la audiencia propuestas que apelan a los tópicos y maquillan las formas de la telenovela clásica. Sobre todo a partir de las incertidumbres económicas y políticas que se originaron con la crisis internacional de 2008 y la discusión en torno a la nueva legislación televisiva. Dentro de este contexto pueden comprenderse los éxitos de *Valientes* – cuya originalidad consiste en apelar a todos los estereotipos de las telenovelas clásicas– y *Malparida* en la que los rasgos del melodrama se exageran y revierten en lugares inusuales como en la maldad y ambición extremas de la protagonista. La construcción de universos en los que los valores del bien y el mal se presentan claros y ordenados de acuerdo a una verosimilitud propia de los géneros fuertes de los medios masivos puede extenderse a otros programas exitosos como la comedia protagonizada por Guillermo Francella y dirigida por Juan José Campanella *El hombre de mi vida* (100 bares y Telefé, 2011).

En estos casos, y en otros de menor repercusión y mayor prestigio como algunos unitarios de Pol-ka y El Trece o dedicados a audiencias más acotadas como las tiras infanto juveniles, hay también un juego con las convenciones genéricas.¹⁷ En todos estos programas aparece una tendencia a la hibridación común a los estilos mediáticos contemporáneos y se replica en apuestas para el horario central como *Los únicos* (Pol-ka, 2011–2012) que combina aventuras de personajes de habilidades especiales con el humor.

A partir de situaciones que en primera instancia aparecen como dificultosas van ocupando un lugar destacado en la programación ficciones que se sostienen sobre la competencia en torno a los géneros que tiene la audiencia. Si apelan al conocimiento de las convenciones, en pocas oportunidades lo hacen tomando una distancia paródica de ellas. En los casos exitosos citados en primer lugar lo que parece garantizar el valor principal de los programas es un manejo muy eficaz de las reglas del género en concordancia con las expectativas de una audiencia que las conoce y disfruta.

¹⁷ Por ejemplo *Para vestir santos* (Pol-ka, 2010) entre los unitarios y *Alma Pirata* (Cris Morena Group, 2007) y *Super torpe* (Cris Morena Group, 2011) entre los programas para jóvenes y niños.

Nuevos cambios en el rumbo de las ficciones televisivas

El momento del triunfo de las ofertas más apegadas a los moldes y tradiciones genéricas coincide con un período en que el espacio de la ficción local en la televisión abierta argentina se va reduciendo.¹⁸ Este contexto presenta una situación bastante crítica en la que parecen perder potencia o haber agotado sus propuestas las diversas tendencias innovadoras que se perfilaron hasta 2009. Más allá de los planteos estéticos se corre el peligro de concentrar demasiado la producción y la oferta apelando a fórmulas que funcionan únicamente dentro del ámbito local.¹⁹ Para complicar la situación, el tiempo de ficción emitido a partir de 2010 comienza a decrecer.

A partir de 2011, la aplicación de la Ley de Servicios audiovisuales genera una ampliación de los espacios de producción de ficción local. Se multiplican las productoras con ficción estrenada, lo que no necesariamente significó una mayor diversificación de la oferta.²⁰ La apertura, asentada en una producción más conservadora en 2010, genera propuestas que vuelven a poner en escena problemas de “mayor contenido social”. Así, programas como *Maltratadas*, *Televisión por la inclusión*, *Decisiones de vida* y *Tiempo para pensar* reponen algunos temas de agenda social en la ficción como la violencia de género, diversas formas de discriminación o problemas de adicción. Temas de este tipo han sido abordados en numerosas oportunidades por las ficciones televisivas. Lo que define a este grupo es el modo en que son tratados. El centro de la ficción está orientado hacia una voluntad “didáctica”, en la que importa más la defensa de valores que debieran ser socialmente compartidos, antes que el desarrollo de la historia misma. Así, se trata de ficciones políticamente correctas, que no logran impacto, ni como polémica ni como adhesión. Pierden en el camino la seducción de una espectación de entretenimiento.

Esta es una de las formas de vinculación de la ficción con la agenda. Otra puede encontrarse en la apuesta que realiza en 2011 La Televisión pública con títulos

¹⁸ Como referencia puede señalarse que en 2007 hubo 46 estrenos de ficción producida para televisión por países iberoamericanos de los cuales 26 fueron argentinos. O sea son un 40,1% del total. En 2010 los estrenos internacionales fueron 48 y los locales 15, un 30,1 %:

¹⁹ *Valientes* aparece como un caso paradigmático. Si bien fue el mayor éxito de la ficción nacional en muchos años la única venta de su formato al exterior fue un fracaso,

²⁰ Durante 2001 se estrenan 21 programas de ficción nacionales. Seis más que en el año anterior. Por primera vez desde 2008 la programación local de ficción deja de disminuir.

como *Contra las cuerdas* (ONTV) y *El Paraíso*, en las que se trata de construir representaciones estigmatizantes de la vida en el conurbano bonaerense que se diferencian de las de noticieros y *realities* como *Policías en acción* (Artear y Endemol 2007-2011). Este tratamiento continúa la propuesta de principios del siglo de programas como *Okupas* (Ideas del Sur 2000) y *Tumberos* (Ideas del Sur 2001), aunque abandona cierta lectura romántica sobre el mundo de la marginación y la pobreza. Se presentan así como ficciones realistas, que no buscan exagerar o disminuir las características del universo popular representado. Más bien se construyen como “espejo de esa realidad”.

Este conjunto de ficciones comprometidas con el contexto social no se agota en las producciones antes mencionadas. Hay una apelación a la realidad también a partir de ficciones que sí logran impacto y polémica en su alusión a una agenda política. Es el caso del *El pacto* y *El Puntero* (Pol-ka 2011). Aquí la remisión está ligada al debate político. La primera relata el origen espúreo de la empresa Papel Prensa, de acuerdo con la versión gubernamental, mientras que la segunda sigue las acciones de un militante barrial y su carrera política de dudosa reputación, desde la perspectiva del los sectores opositores al gobierno nacional. Por primera vez, en muchos años, temas de la vida política nacional con perspectivas enfrentadas comparten espacio de pantalla.

Apartándose de estas propuestas de diverso realismo, aparecen algunas excepciones: *Los Sónicos*, que relata la vida de los integrantes de un grupo de rock de la década de 1960 en dos momentos, el ascenso del grupo y su presente actual; *Proyecto Aluvión*, que desarrolla episodios en los que se actualizan historias míticas sobre el peronismo y *Sr. y Sra. Camas* que narra la cotidianeidad de un matrimonio que se dedica a la solución de problemas de pareja. Si bien las tres producciones apelan a un referente mítico, su aproximación está ligada a ciertas formas de la estética Pop. *Los Sónicos* narra desde ciertos arquetipos iniciales del rock-pop argentino, *Proyecto Aluvión* está cruzado por la estética ambigua que construye el artista plástico Daniel Santoro, uno de sus productores y *Sr. y Sra. Camas* apela a la exageración de una estética Pop brillante, que se agota en su propia forma.

Así, en 2011, la ampliación de los espacios de producción²¹ genera una vuelta a ficciones que hablan especialmente de una realidad, aunque no lo hacen de la

²¹ Es importante destacar que con *Sr. y Sra. Camas* La Televisión pública volvió a grabar en el canal estatal.

misma manera, ni desde la misma posición. El privilegio temático vuelve a apelar, en la mayor parte de los casos, a un costumbrismo tradicional que incorpora temas de la agenda mediática. Los quiebres de esta estética, mantienen un espíritu de innovación y capacidad de sorprender a los espectadores.

El crecimiento de la producción ligado al apoyo del Estado genera un debate sobre la pertinencia de la inversión. En este contexto, se discute cuál es el rol de las ficciones en el marco de la programación televisiva. Negocio o enseñanza, entretenimiento o arte, placer o reflexión, las ficciones televisivas, como toda narración, convoca, repone y construye ciertos sentidos que crean identidad. Por eso son necesarias.

Bibliografía

Aprea, G. y Kirchheimer M. (2009) "Argentina: Crisis y renovación desde los márgenes" de, Mónica en Orozco Gómez, G. y Vassallo de Lopes, M.I. (coord.) *La ficción televisiva en Iberoamérica. Narrativas, formatos y publicidad. Anuario OBITEL 2009*, Guadalajara (México) Ediciones de la noche

Aprea, G. y Kirchheimer M. (2010) "Argentina. El temor a la crisis y la retracción a lo seguro" en Orozco Gómez, G. y Vassallo de Lopes, M. I. (Coords.) *Convergencias y transmediación de la ficción televisiva / OBITEL 2010*. Río de Janeiro: Globo Comunicação.

Aprea, G. y Kirchheimer M. (2011) "Argentina. La ficción pierde espacio y un estilo domina" en Orozco Gómez, G. y Vassallo de Lopes, M. I. (coord.) *Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*, San Pablo, Globo Universidade

Carlón, M. (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía

Mazziotti, N. (2008) "Argentina, El rescate de la memoria" en Vassallo de Lopes, M. I. y Vilches L. (coords científicos) *Cultura y mercados de la ficción televisiva iberoamericana. Anuario OBITEL 2007*, Barcelona, GEDISA

Scolari, C. y Bertetti, P. (2008) "Eliseo Verón: "La televisión, ese fenómeno *masivo* que conocimos está destinado a desaparecer" "en *Alambre. Información, comunicación cultura*, N° 1, marzo de 2008